

# **SAMUEL BECKETT: PALABRA Y SILENCIO**

JUAN BARGALLÓ CARRATÉ  
FRANCISCO GARCÍA TORTOSA  
(Eds.)

CENTRO ANDALUZ DE TEATRO

PRODUCTORA ANDALUZA DE PROGRAMAS

PADILLA LIBROS

Sevilla  
1991

# MALONE MUERE, O EL CUESTIONAMIENTO DE LA EXISTENCIA

*Manuel Angel Vázquez Medel*

La presencia de este trabajo, junto a otras aportaciones de especialistas de sobrada acreditación se justifica tan sólo -además de la benevolencia y amistad de los organizadores- por mi profunda admiración hacia la producción beckettiana. Pero si debiera fundarme en algo más que en mi estatuto de lector lo haría en un convencimiento que no creo del todo disparatado. Puesto que no es Beckett un "literato" al uso (sino todo lo contrario: ya veremos que hasta cierto punto se plantea la destrucción de la literatura), tal vez no sería impropio ofrecer una lectura no sujeta a los criterios de aproximaciones literarias o críticas en general al uso ("histerectomías hechas con palustre", según nos dice, con desgarrado expresionismo, Beckett en "El mundo y el pantalón", *Manchas en el silencio*, p. 26). Así, utilizando como no puede ser de otro modo, el texto de Beckett para subrayar problemas que sin duda me preocupan y que espero les preocupen a los lectores, articularé mi reflexión en dos momentos. Y antes de entrar, haciendo trampas, en ese cuestionamiento de la existencia que *Malone muere* a mi juicio plantea, entraré en el cuestionamiento de la crítica a que nos obliga la aventura beckettiana.

## 1. Beckett o el cuestionamiento de la crítica.

Samuel Beckett participa de inquietudes que van mucho más allá de lo meramente literario tanto en sus raíces y alcance -piénsese en la dimensión filosófica de su quehacer, por más que él no pretenda hacer filosofía, y menos sistemática- como en sus cauces y soportes -como lo prueban sus guiones radiofónicos, e incluso esa curiosa experiencia que es *Film*. Por ello parece conveniente que entre las diversas *estrategias de lectura* que puedan plantearse para elaborar *metatextos* (mediaciones críticas) orientados al análisis, interpretación o valoración de la producción beckettiana, pueda incluirse -sin anular o rechazar otras- una propuesta que, no ateniéndose a la obsesión por controlar todo el aparato crítico generado sobre los aspectos que abordamos, esté funda-

mentalmente atenta a esa dimensión significativa constantemente apelada, al ser puesta en cuestión (dimensión semiótica) y abierta a esa interpretación de la existencia misma que se desgrana desde la palabra (dimensión hermenéutica). De este modo, tal vez, consigamos también desde nuestra metodología proyectar la inquietud de Beckett no tanto hacia el origen, sino hacia el destino; no en una lectura *arqueológica*, sino *teleológica* (que no teológica); no en una interpretación *inmanente*, sino en una lectura *transcendente* (que no transcendental).

Se trata, pues, de poner a prueba todo el aparato de la crítica -al menos de una cierta crítica académica-, que debe elaborar metadiscursos coherentes y sometidos a método; pero que a veces confunde su propia exigencia de "cientificidad" con la de sus discursos-objeto, en este caso los textos literarios, que ni tienen por qué ser científicos, ni coherentes, ni metódicos. Y que para serlo, en el encorsetamiento de un texto que lo interpreta, deben perder su singularidad, en la que radica el propio fundamento de la experiencia estética. En el caso de Beckett todo ello es mucho más grave aún: estamos ya cansados de leer paráfrasis que reconstruyen los sentidos que en su texto Beckett intenta destruir o, si queremos, deconstruir; paráfrasis que intentan proyectar luz donde en el texto beckettiano sólo hay sombras, por cierto, muy trabajosamente conseguidas; paráfrasis que quieren reducir las profundas paradojas (*parà-doxa*) de Beckett a una *doxa*, a una opinión (una suerte de ortodoxia beckettiana) que sin duda él jamás suscribiría. Textos que, en una palabra, pretenden domeñar la obra de Beckett y tapar las fisuras que, abiertas en los intersticios mismos del lenguaje, provocan ese desangramiento del hombre de nuestros días.

Para nuestro autor el gran problema de la comunicación es que el lenguaje -cada lengua en concreto- ha sometido ya a una determinada organización una realidad que no la tiene o que si la tiene no nos es dado conocerla. Nuestra experiencia, verbalizada, está ya gastada y prevista. "El único medio de renovación -afirma Beckett- consiste en abrir los ojos y contemplar el desorden. No se trata de un desorden que quepa comprender. He propuesto que lo dejemos entrar porque es la verdad". Así pues, la organización de ese desorden nos conduce a una mentira de la que nuestro autor quería alejarse. La comprensión del desorden, que es ya una manera de articularlo es, pues, su negación misma. Y, en definitiva, la verdad misma que trae el desorden es inasible porque -y ello parece ya estar fuera del propio plan creativo de Beckett- para asir cualquier realidad hemos de reducir el principio de entropía. Por ello, en el fondo, la verdad que el desorden manifiesta no es nuestro cumplimiento, sino nuestra destrucción. Y el hombre escapa de ella articulándola, in-formándola; pero esa huida es, también la huida del propio ser.

La reflexión que sigue, lo consiga o no, pretende ser todo lo contrario de una lectura restrictiva: el subrayamiento, en todo caso, de aquello que sirve para

invocar nuestra inquietud; la puesta de relieve de la expresión beckettiana como la búsqueda de un fracaso, la expresión de una caída -y no de una caída cualquiera, como veremos- o de una pérdida más que de un enaltecimiento o un hallazgo. En todo caso -prosecución de la paradoja- el éxito de una escritura de fracaso; el enaltecimiento de la conciencia de una caída; el hallazgo de una pérdida irreparable...

Pero -no es cuestión de engañarme ni de engañarles- tampoco yo estoy en una situación de "ex-centricidad" suficiente en relación con los metatextos sobre Beckett. Hubiera sido, cuando menos, una irresponsabilidad y una tomadura de pelo imperdonable -aunque, ¿qué más beckettiano que una "tomadura de pelo"? Pero no. Si Beckett cuestiona la crítica permite, a su vez, la construcción -aunque sea al final de un largo camino destructivo- de una nueva crítica. No nos engañemos. Hasta la heterodoxia es *otra doxa*, otra opinión fundante. No cabe no tener ninguna. Y aquí suscribo, palabra por palabra las últimas -por el momento- de Talens sobre Beckett: "En un momento en que las tesis doctorales, los estudios parciales y de conjunto, las aproximaciones biográficas y las ediciones críticas sobre su labor colocan a su autor en un nivel sólo comparable a los clásicos, Beckett vuelve a reivindicar una posición "inocente" -en el sentido de Blake- para leer su obra, como un explícito ataque al proceso de momificación y disección que conlleva el institucionalizar y canonizar a un autor. Porque, en efecto, pocas escrituras siguen hoy tan vivas como la beckettiana, pocas que se resistan tan conscientemente a la reducción explicativa" (J. Talens, 1990: 17).

Es triste, pero tal vez inevitable, que cuando surge alguien como Buda, para combatir el mundo de los dioses, se le coloque, convertido en un nuevo dios, en el espacio que ha combatido durante toda su existencia; es triste, pero tal vez inevitable que alguien que luchó tanto por reducir las referencias al uso al lugar del absurdo sea convertido, finalmente, en el paradigma de un nuevo sentido de la realidad o en el modelo de una nueva expresión literaria...

## 2. Algunas notas previas sobre el contexto de escritura de *Malone*.

Aunque Samuel Beckett (1906-1989) quede durante largo tiempo en los manuales de literatura como referencia inexcusable del teatro (mal llamado) del absurdo, y tal vez la obra por la que principalmente se le recuerde sea *Esperando a Godot* (1952), símbolo de toda una época, Beckett es antes que nada y por encima de todo un gran narrador. Así lo demostró en sus dos primeras novelas en lengua inglesa, *Murphy* (1938) y *Watt* (1953, escrita en 1942-44) y, sobre todo, en la gran trilogía francesa de posguerra *Molloy* (1951), *Malone muere* (1952) y *El innombrable* (1953). Pero también Beckett despliega su dimensión narrativa, articulada "miméticamente", en otras obras teatrales como *Final de*

*partida* (1957), *La última cinta* (1960) y *Días felices* (1963); en narraciones breves como sus *Relatos y cuentos para nada* (1955) e incluso en el guión cinematográfico, *Film*, en el que si se llega al casi absoluto del silencio en la pantalla (con la total eliminación de palabras y el sintomático residual “*sssh*”, precisamente para que tengamos una conciencia de la existencia del silencio, sin la cual éste no existe) no se llega a diluir la progresión que instaura la acción narrativa. Y es que, como dirá Malone mientras espera la muerte contándose historias en el lecho, “Il est difficile de tout quitter”, resulta difícil desprenderse de todo, porque incluso más allá de ello, en la desnudez misma, quedaría la voluntad radical del desprendimiento, voluntad que a su vez quiere ser refutada. Por ello, la táctica efímera de despojo que Beckett articula: ante la imposibilidad de un des-prendimiento, al menos el recurso a un constante “sor-prendimiento”.

De este modo, adquiere paradójicamente sentido la aventura de un Beckett que estuvo toda su vida intentando arrinconar los espacios de significados y sentidos -“Signifique quien pueda” (*Make sense who may*) había dicho Voz en *Qué dónde*-; intentando pulverizar espacios de significación que nos separan inevitablemente de lo real, pero que a la vez nos hacen posible una existencia que viene del caos y en el caos se precipita. Por ello no puede silenciar el acto discursivo supremo en el que queda, al menos, la huella de quien desea hacer desaparecer un universo significativo que, pretendiendo comunicarnos, nos sume en la incomunicación radical. Así, más allá del convencimiento de que no hay salvación posible, se nos pone frente al convencimiento más dramático de que no hay resignación que pueda consolarnos. Narrativamente se construye este trayecto “de un silencio a otro” (*Silence to silence*, “d’un silence à l’autre” es, significativamente el título de la película de O’Mordha sobre la vida y la obra de Beckett): desde el silencio de la vida al silencio de la producción artística.

Y así, desde esa experiencia de incomunicación, desde esa desesperanza absoluta -que no pesimismo- de quien ha visto naufragar todo un ideal de fe no sólo en Dios sino en el hombre mismo, se gesta la trilogía de la que *Malone muere* ocupa un lugar central. Una desesperanza, por cierto, que es absoluta porque no está ya amarrada a nada ni nadie; o una espera radical porque se hunde en las mismas raíces de lo humano y no ha de recibir sentido de nada exterior al propio hecho de esperar. Estamos en un momento en el que, condenado todo al absurdo, borrada la pretensión estúpida de encontrar respuestas consoladoras para nuestros grandes interrogantes, sin embargo descubrimos que las grandes preguntas persisten. Que son ellas, las que en todo caso, fundamentan precariamente la existencia. En pocas palabras, que es el propio **cuestionamiento de la existencia**, en su sentido etimológico, ese preguntar por la vida en su despliegue, el que la sostiene. Pero en cada pregunta, germinalmente, se esconde agazapada una respuesta que a la vez desvela y vela aquello por lo que se interroga.

Por ello el protagonista, ese primer agonista de la obra de etapa final *Compañía* (p. 23) (texto que en tantas cosas nos recuerda a *Malone muere*), sumido en su oscuridad no puede callar esa voz interior -mucho más potente que la voz exterior que en su oscuridad se instala- que se eleva en la espiral de interrogantes: "Pues, ¿por qué no? ¿Por qué en otra oscuridad o en la misma? ¿Quién pregunta: "¿Quién lo pregunta?" y responde "Quienquiera que todo imagine". En la misma oscuridad que su criatura o en otra. Para hacerse compañía. ¿Quién pregunta al final: "¿Quién pregunta?", responde al final como antes y añade mucho después para sus adentros: "A no ser que sea otro". Imposible de encontrar. Imposible de buscar. El último, inconcebible. Innombrable. Última persona. Yo. Déjalo rápido".

¿Qué hacer, pues, cuando nuestros pies siguen buscando un fundamento que se les niega en una caída imparable en el vacío? ¿Cómo experimentar ese designio ciego, sin procurar asirse a algo y sin poder evitar el vértigo? ¿Cómo mantener la espera en la noche que se nos avecina, cuando lo que esperamos existe tan sólo en nuestro propio acto de atención?

Todavía no hemos llegado a la experiencia liminar en la palabra -tan wittgensteiniana- de *El Innombrable*, ni al dislocamiento verbal de *Cómo es* (1961), a la ausencia absoluta de un otro sin el cual es imposible sentirse yo; ausencia no invocada semánticamente, sino desde el propio acto del lenguaje, que al dislocarse, al impedir toda estructura dialógica, arrincona al yo y al tú:

"mi vida una voz fuera cuacuá por doquier palabras restos después nada después otras palabras otros restos los mismos mal dichos mal oídos después nada un tiempo enorme después en mí en la caverna blancura ósea restos diez segundos quince segundos mal oídos mal murmurados mal oídos mal anotados mi vida entera balbuceo seis veces destrozado".

Sin embargo, implicados aún en un yo que, por serlo, nos exige y nos existe, en un yo que nos implica, que nos co(i)mplica, *Malone muere* nos conduce a uno de los momentos más impresionantes de ese vértigo en el que incluso lo absurdo ha dejado en parte de serlo al ser casi desterrada la racionalidad desde la que el absurdo se predica. Dicho proceso se inicia, como certeramente ha señalado **Olga Bernal** (1969:21-22) en esa caída fuera del territorio del lenguaje a que asistimos ya en *Watt*:

"Algo resbaló... súbitamente algo resbaló, algo menudo... como si millones de objetos pequeñísimos abandonaran juntos el lugar en que antes estaban, para ocupar otro lugar... El sol en el muro, ya que durante todo este tiempo estuve mirando el sol en el muro, sufrió un cambio instantáneo en su aspecto, cambio que

incluso me atrevería a calificar de radical. Era el mismo sol y era el mismo muro, o tan ligeramente más viejos los dos que no vale la pena tener en cuenta la diferencia, pero estaban los dos tan cambiados que tuve la impresión de haber sido transportado, sin que me apercibiera de ello, a otro patio, a otra estación del año totalmente diferente, y a un país desconocido... ¿Qué fue lo que cambió y cómo cambió? Lo que cambió fue... la sensación de que un cambio, y cambio que no era simplemente en gradación, se había producido. Lo que había cambiado era la existencia fuera de la escala" (Watt, 47-48).

"La existencia fuera de la escala", fuera de la delimitación que el lenguaje mismo establece, de las referencias que instaura... Para Beckett el wittgensteiniano "los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo" es una constatación consoladora que si en algún momento acepta es exclusivamente para revelarse contra ella. ¿Qué ocurre fuera del lenguaje? Sólo la muerte. Pero, ¿realmente ocurre otra cosa distinta dentro del lenguaje? El hombre es un "ser para la muerte", había dicho Heidegger. Pero esa muerte es, en Beckett, más que destino, origen. No caminamos sólo hacia la muerte, sino sobre todo, desde la muerte. Por ello, *Malone muere* representa un tiempo muy preciso: el tiempo consagrado a morir. El narrador afirma: "Nazco en la muerte". La novela no termina en el morir, sino que comienza en él: "De todos modos, muy pronto estaré realmente muerto". Y por ello no es, como dijimos antes, novela de origen, sino de destino. Ahora comienzan a revelárenos las tres únicas dimensiones claras de la existencia tal y como se nos confesará en *El Innombrable*: "Sí, en mi vida... ha habido tres cosas: la imposibilidad de hablar, la imposibilidad de callarme y la soledad". Tres cosas que, en realidad son una y la misma: sólo se experimenta la imposibilidad de hablar desde la imposibilidad de callarse, y esta experiencia misma aboca a la soledad. Por ello entendemos el temor al silencio en los personajes de *Esperando a Godot*, el temor a la soledad, el temor a la obscuridad. En síntesis, todo lo que significa privación o ausencia: de palabras, de otro, de luz, de vida, de amor, etc.

Para que dicha privación tenga sentido, Beckett pretende realizar una escritura pura; una escritura sin *estilo* (ese "pañuelo alrededor de una garganta con cáncer"). Lo intenta -decimos- pero, pese a las numerosas opiniones al respecto -algunas en contra de nuestras afirmaciones- no lo consigue. Porque el *estilo* no es el punzón, sino la mano que lo maneja y le da su sesgo; de nada servirá cambiar el punzón, porque la fuerza de una cosmovisión tan atormentada acabará sobreponiéndose a esa aparente epidermis del lenguaje en que Beckett pretende moverse, y que él mismo experimentará como falsa en su propia experiencia traductora. No estamos ante un lenguaje referencial. Todo lo contrario. Con el uso aparentemente menos "apropiado" (en su sentido etimológico: menos hecho propio) Beckett genera una autorreferencialidad sin precedentes. Y serán las

*pavesas*, las cenizas resultantes de haber prendido fuego al lenguaje, las marcas caracterizadoras de la escritura beckettiana. Ahora palabras cotidianas han quedado ya inevitablemente marcadas en el universo de Beckett, incluso las más aparentemente inocentes: caída o mano, oscuridad o arriba, silencio o mirada, contar o dormir... Beckett no se ha dado cuenta de que cada signo es el lugar de una ausencia, y que esa ausencia surge tan pronto como se intenta desplazar o silenciar el signo mismo.

En lo que respecta al "patrón narrativo", se ha definido la experiencia de la trilogía francesa de posguerra como un viaje de ida y vuelta, o una búsqueda siguiendo los mejores patrones de la literatura oral, al límite mismo de un automatismo expresivo que nos hace romper el automatismo perceptivo: "La escritura se convierte en narración, el lenguaje en una voz. Cada personaje es uno y a la vez múltiple. La historia o historias, que nos cuentan y *cómo* nos las cuentan, forman una identidad. Por fin Beckett encuentra su propio estilo de narrar, no acerca de algo, sino presentar *ese mismo algo*, como Joyce en *Finnegan's Wake*, pero utilizando un camino totalmente opuesto: el de la simplificación, la depuración y la "destrucción", de la narrativa convencional hasta límites que nos hubieran parecido imposibles, antes de Beckett" (A. Rodríguez Gago, 1989: 47). Estamos ahora ante un nuevo frente de avance de esa dialéctica entre identidad y diferencia, mismidad y otredad que alcanza, antes de Beckett, extremos insuperables en Pessoa (cf. Vázquez Medel, 1988).

### 3. El cuestionamiento de la existencia.

Hasta aquí una contextualización elemental, en la que hemos procurado anticipar algunos principios para una posible lectura de *Malone muere*. En el tiempo que nos resta vamos a proponer algunas claves fundamentales, a nuestro juicio, para reparar más intencionalmente en el flujo narrativo de la obra: en primer lugar, la vertebración literaria de la experiencia de caída y desfundamentación que caracteriza la crisis de la razón, la crisis de la modernidad; en segundo lugar, y como implicación derivada de ella, el despliegue de una relatividad ontológica que *Malone* representa como ningún otro personaje literario; finalmente, el intento de rasgar los límites del lenguaje para devolvernos, en toda su crudeza, a la epifanía destructora de una verdad manifiesta en el desorden. Es evidente que no son las únicas claves, y que podríamos entrar en este impresionante edificio verbal por otras puertas o ventanas. Sin embargo, parece innegable que sí laten en el corazón mismo de la obra y que desempeñan un muy importante papel, paradójicamente vertebrador en el intento de Beckett por desvertebrar la realidad representada.



Se inicia la acción. Entramos al texto a través de su *paratexto*. Inevitablemente conocemos el título. Beckett lo sabe y juega con ello: *Malone muere*. No ha muerto o murió, o morirá, o está muerto; muere. Sólo por ello y para ello debe vivir. Y en esto consiste la propia creación literaria: en una experiencia que sucede a su propia destrucción, que renace continuamente de sus cenizas.

Alguien, cuyo nombre desconoceremos explícitamente hasta bien entrado el relato, Malone, irrumpe como narrador *homodieético* (puesto que forma parte también del entramado de la acción: es él el protagonista, el primer agonista de esta fábula) y *extradieético*, ya que ninguna instancia narrativa le origina. El se causa a sí mismo y su estatuto es, sobre todo, el estatuto de narrador ya que, de otro modo, desaparecería como personaje. Es también nuestra única fuente de información: nada nos permite contratarstar cuanto dice o piensa o siente Malone. Y la única realidad que nos es accesible es la de su propio discurso, por debajo del cual no nos queda nada: no hay significación.

Alguien habla -¿a quién?-. Alguien *se* habla en una doble dimensión: habla *a* sí; habla *de* sí. Pero al hablarse a sí mismo, nos habla; al hablar de otras cosas, también habla de sí. Aún no ha llegado Beckett a convertir este problema de la elocución en algo fundamental como sucederá en *El Innombrable* o en *Compañía*. Pronto el narrador nos convocará a nosotros, lectores explicitados en el juego comunicativo del relato: "Dejadme decir para empezar que no perdono a nadie. Os deseo a todos una vida atroz y luego las llamas y los hielos de los infiernos y un honroso recuerdo en las execrables generaciones venideras. Basta por esta tarde".

Irrumpe Malone e instaura un tiempo -ya dijimos antes, el tiempo de morir-, un hoy en función del cual todo se irá tejiendo y destejiendo: "Pronto, a pesar de todo, estaré por fin completamente muerto".

Se trata de la palabra creadora que a la vez construye y destruye la *estasis*, la situación inicial -situación actual que intentará exponer en el fragmento tercero- que por cierto abre alternativas que desafían la convencional lógica del relato que tan acertadamente estudió Brémond. A partir de aquí, ¿se dará una situación de mejora? ¿se producirá un empeoramiento? En cualquier caso, ¿mejora o empeoramiento en relación con qué? Beckett quiere evitar, deliberadamente la explicitación de una escala axiológica en función de la cual se mida la progresión narrativa. Malone pronto confiesa que se mueve en un universo de sensaciones y no de certezas. Tiene, sobre todo ahora, la sensación de que morirá pronto: "Pero -se pregunta- ¿en qué se diferencia de aquéllas que me confunden desde que existo?" Y proclama su neutralidad: "Seré neutral e inerte (...) Sí, por fin seré natural, sufriré todavía, después menos, sin sacar conclusiones, me

escucharé menos, no seré frío ni caliente, seré tibio, moriré tibio, sin entusiasmo. No me miraré morir, eso lo falsearía. ¿Acaso me he visto vivir?"

Malone procura apartar de sí la tentación de una sistemática del mundo: "Ya no responderé a las preguntas. Intentaré también no formulármelas. Podrán enterrarme, no me verán ya en la superficie. Hasta entonces me contaré historias si puedo". Más adelante dirá: "Si me abandono a la reflexión estropearé mi muerte".

Se trata, más bien, de autopercebirse, pues en ello consiste ser. Percibir, para Beckett, no es una actividad más del ser humano. Por ello, cuando esboza en un esquema de seis páginas en la primavera de 1963 el guión de un corto encargado por Evergreen Theatre - *Film* - hace suyo el lema de Berkeley *esse est percipi*: "ser es ser percibido". Mas no se trata de una percepción, por tanto, accidental, sino profunda y esencial. Júzguense estas notas previas al guión:

"Suprimida toda percepción extraña, animal, humana, divina, siendo mantenida la autopercepción. Búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña descomponiéndose en inevitabilidad de autopercepción. Ninguna valoración de verdad en lo anterior, considerado como simple conveniencia estructural y dramática" (*Film*, 29).

Juan Bargalló (1984: 400 ss) ha expuesto muy certeramente el paralelismo existente entre la estructura que asigna Heidegger a la "caída del ser" en *El ser y el tiempo* y su mejor plasmación literaria en *Malone muere*. En efecto, se nos indica, si para Heidegger (Cap. V.B: "El ser cotidiano del "ahí" y la "caída" del "ser ahí") los tres momentos de la caída del ser están constituidos por 1) las habladurías (§ 35); 2) la avidez de novedades (§ 36) y 3) la ambigüedad (§ 37), el plan que *Malone* se establece a la espera de la consumación de la caída definitiva y real que es la muerte: 1) contarse historias; 2) hacer el inventario de sus posesiones y 3) debatirse en una situación de equívoco. Plan que "invierte" más adelante: "Situación actual, tres historias, inventario, eso es todo" con dos finalidades, a mi juicio: a) Subrayar que *Malone muere* no es un trasunto narrativo del planteamiento heideggeriano de la "caída del ser", sino en todo caso el proceso especular de toma de conciencia de un ser ya caído para el que la muerte es natural cumplimiento; b) Indicarnos, como lo hará continuamente, que no hay orden en la realidad; que todo orden es aleatorio; que la existencia puede transformarse con sólo refigurar sus límites.

En cualquier caso, si el hombre no tiene asidero donde agarrarse, si no cabe responderse a la pregunta acerca del ser con la respuesta acerca de lo ente, si no hay salida a la tensión entre identidad y diferencia y la única posibilidad es

emprender el *camino al habla* en una situación de *serenidad*, para Malone su destino es ahora narrar, jugar: "Esta vez sé a donde voy. No es ya la noche de hace mucho, de hace poco. Ahora se trata de un juego, jugaré. Hasta hoy no supe jugar. Deseaba hacerlo pero sabía que era imposible. Sin embargo a menudo lo intenté. Lo alumbraba todo, miraba bien a mi alrededor, me ponía a jugar con lo que veía". ¿Cuál es ahora ese destino del que Malone esta seguro, al que sabe que se encamina? La muerte. ¿Cuál es la noche de la que ha salido? La noche que establecen las retículas del sentido de las cosas que han de ser continuamente iluminadas con el destello precario y falso de la razón: "Pero yo no tardaba en encontrarme nuevamente solo, sin luz. Por eso renuncié a querer jugar e hice míos para siempre lo informe y lo inarticulado, las hipótesis vanas, la oscuridad, el largo camino a tientas, el es-condrijo. Tal es el fundamento del que desde hace casi un siglo no me he, por así decirlo, separado. Ahora esto cambiará, no quiero hacer otra cosa que jugar". Jugar, incluso, cuando se encuentra abandonado, sin juguetes, sin luz.

Malone asume en sí toda la plena conciencia de la crisis de la razón. Parece increíble que sólo en las primeras páginas de la obra encontremos el innegable trasunto de la caída según Heidegger, las numerosas referencias al juego que tienen una clara impronta wittgensteiniana, las alusiones a la oscuridad y a la luz, polos por antonomasia del metarrelato legitimador del racionalismo, la referencia al fundamento...

No se trata ya -como veremos de inmediato- de saber si las que han sido viejas aporías lo son en realidad o no; si lo que hemos tenido por verdad corresponde o no a la realidad. Simplemente, no importa. Si nada queda, Malone fingirá contemplarse. Eso es: fingir, ficción... Ahí está al menos la fuente de satisfacción... Toda la existencia es un juego. Y de lo único serio, la muerte, no cabe decir nada. Por eso Malone no puede, no debe contemplarse morir: eso lo falsearía. Con la muerte no cabe ficción...

Hasta ese momento Malone, como todos los hombres, han tapado la muerte y han construido, en relatos legitimadores, una falsa verdad que ha terminado imponiéndose y destruyéndonos. Ahora se trata de fingir todo y de esperar la muerte, de no falsearla. Y así, frente a una Scherezade que narraba y al narrar salvaba su vida, Malone necesita narrar porque al refigurar la realidad la va devolviendo poco a poco al caos desde el que se manifiesta verdadera. Y así no tapa la muerte. Al desaparecer los metarrelatos, los relatos simples y sencillos, en los que se deja la huella constante del narrador adquieren una importancia fundamental: los metarrelatos permitían vivir; los relatos permiten morir. Ni bien ni mal: morir. Y en esa emergencia, el hombre se autoexperimenta dentro de otro ámbito construido a semejanza de esa habitación en la que Malone

yace: su propio cráneo. Y ahí se manifiesta un alma que es ya otra cosa bien distinta a aquella domeñada por los grandes metarrelatos de legitimación: “el alma que hay que cegar, esa alma que de nada sirve negar, aguda, acechante, inquieta, revolviéndose en su jaula como en un farol en la noche sin puertos ni barcos ni materia ni entendimiento”.

En esa inquietud asoma una y otra vez la amenaza: el hablar de sí mismo queriendo hablar de otra cosa; el decir nuevas verdades según el sistema anterior en lugar de permitir que las ficciones, el fingimiento, las mentiras emerjan: “Qué aburrimiento. Y a eso llamo jugar. Me pregunto si, a pesar de mis precauciones, no estaré hablando de mí. ¿Seré incapaz, hasta el fin, de mentir sobre otra cosa?” Pero Malone narra y Malone muere. Será acerca Sapo o Macmann, ¿qué más da el nombre? y los que con él se relacionan. Y poco a poco la narración se va adueñando de todo. Apenas puede emerger ya Malone enmedio de su tejido:

“Algunas líneas para recordarme que yo también subsisto. No han venido. ¿Cuánto tiempo después de mi visita? No sé. Mucho tiempo. Y yo. Innegablemente muribundo, un instante y se acabó. ¿Por qué tal seguridad? Trato de reflexionar. No puedo. Grandioso sufrimiento. Me hincho. ¿Y si reventara? (...) Todo está preparado. Excepto yo. Nazco en la muerte, si me atrevo a decirlo. Tal es mi impresión. Extraña gestación. Los pies ya han salido del gran coño de la existencia. Presentación favorable, espero. Mi cabeza morirá en último lugar. Conduce tus manos. No puedo. La amarga amargura. Detenida mi historia, aún viviré. Desplazamiento prometedor. Se acabó hablar de mí. No diré más yo”

Pero Malone sigue narrando. Y al final, el protagonista Macmann y Lemuel emprenden un viaje en barca enmedio de la noche. Es, también, la barca de Caronte, la que transportará al propio Malone al final, o al principio, en cualquier caso a la nada. Malone muere y en el texto se perciben sus estertores no sólo en los enunciados, sino sobre todo en la enunciación. Muere el narrador. Se acaba el relato. Ni más ni menos:

“Lemuel es el responsable, levanta el hacha, la sangre no se secará jamás en ella, pero no es para golpear a nadie, no golpeará a nadie, nunca más tocaré a nadie, ni con ella ni con ella ni con ella ni

ni con ella ni con su martillo ni con su bastón ni con su

bastón ni con su puño ni con su bastón ni con el pensamiento

ni en sueños quiero decir nunca tocará nada

ni con su lápiz ni con su bastón ni

ni luces luces quiero decir

nunca eso es tocará nunca

nunca tocará

eso es nunca

eso es eso es

nada”

## REFERENCIAS

Ediciones de las obras citadas de Beckett, en traducción española, por orden alfabético (en el texto se indica la página entre paréntesis):

- Cómo es.* Trad. de Ana María Moix. Barcelona, Lumen, 1982.  
*Compañía.* Trad. de Carlos Manzano. Barcelona, Anagrama, 1990.  
*Los días felices.* Ed. de Ana Rodríguez Gago. Madrid, Cátedra, 1989.  
*Esperando a Godot.* Trad. de Ana María Moix. Barcelona, Tusquets, 1990.  
*Film.* Pról. y trad. de Jenaro Talens. Barcelona, Tusquets, 1985.  
*El Innombrable.* Trad. de R. Santos Torroella. Madrid, Alianza, 1988.  
*Malone muere.* Trad. de Ana María Moix. Barcelona, Lumen, 1969.  
*Manchas en el silencio.* Ed. de Jenaro Talens. Barcelona, Tusquets, 1990.  
*Molloy.* Trad. de Pedro Gimferrer. Madrid, Alianza, 1981.

### Otras obras citadas:

- Bargalló, J. (1984): *La condición humana en el “Teatro nuevo” francés.* Madrid, Universidad Complutense.  
Bernal, O. (1969): *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett.* Barcelona, Lumen.  
Heidegger, M. (1927): *El Ser y el Tiempo.* México, F.C.E., 1973.  
Rodríguez Gago, A. (1989): “Samuel Beckett, vida y obra: ‘De un silencio a otro’”, en Beckett, S.: *Los días felices.* ed. cit.  
Tagliaferri, A. (1990): “A modo de Epílogo”, en Beckett, S.: *Compañía* ed. cit.  
Vázquez Medel, M.A. (1988): *Fernando Pessoa: Identidad y diferencia.* Galaxia, Sevilla.